

## NOTA

### ENCUENTROS Y DESENCUENTROS: LA CRÍTICA ESPAÑOLA Y LAS VANGUARDIAS

ISABEL NAVAS OCAÑA  
Universidad de Almería

En las primeras décadas del siglo, el proyecto de europeización del país amparado por intelectuales como D'Ors y Ortega convirtió a la vanguardia en su principal aliado. Se la consideró un factor de primer orden para lograr esa ansiada incorporación a Europa. Por eso, adquirió un carácter constructivo, una menor agresividad antiburguesa, e incluso se ha hablado de un «paradójico tradicionalismo», es decir, una revisión de la tradición española para buscar antecedentes de las nuevas posiciones estéticas, revisión que explicaría por ejemplo el entusiasmo del 27 por Góngora (Mainer, 1975: 12-13).

Además, las teorías orteguianas sobre la deshumanización del arte vertebrarán en estos primeros años los impulsos de nuestros vanguardistas. Estas teorías se constituirán a la larga en un obstáculo de gran magnitud para la aceptación del movimiento surrealista, emparentado en seguida —y por ello, rechazado— con el romanticismo (García Gallego, 1984: 30-65). Incluso cuando, ya en la década de los treinta, la poesía pura y la deshumanización orteguiana hayan caído en cierto descrédito, aún seguirán propiciando graves reticencias contra el surrealismo, sobre todo contra la escritura automática. La generación del 27 casi al completo, con la excepción de Cernuda, se apresurará a negar su relación con el movimiento francés (Navas Ocaña, 1995: 11-25). Una generación que había elevado la poesía al rango más alto de la escala literaria no podía renunciar tan fácilmente, o al menos no

podía hacerlo desde el punto de vista teórico, a las prerrogativas que convertían en «poéticas» sus creaciones. Por eso, fue incapaz de aceptar sin traumas una poesía, la surrealista, que relegaba al poeta a la función de mero transcriptor del dictado subconsciente. Se admite entonces el componente rehumanizador y neorromántico del surrealismo, convertido ahora en valor de primer orden, pero en ningún momento se llega a traspasar el umbral de lo estrictamente estético, es decir, nunca se tolera la práctica del automatismo surrealista. Pues bien, en seguida se pondrá en marcha todo un entramado crítico que refrende la nueva situación. Dámaso Alonso y Pedro Salinas jugarán en este sentido un papel clave. Y será la poesía de Aleixandre, en concreto *La destrucción o el amor*, quien les proporcione la excusa perfecta. Salinas basará en la escritura automática la distinción entre surrealismo y neorromanticismo. Convencido de la lógica y de la unidad interna de los poemas aleixandrinos, en los que apenas observa atisbos de automatismo, les otorgará la condición de neorrománticos. Así configura la imagen tópica, que tanta repercusión habría de tener en la crítica de posguerra, de un Aleixandre neorromántico, que no surrealista (Salinas, 1935). Dámaso Alonso, por su parte, maneja dos argumentos también de gran eco en los años siguientes. En primer lugar, sostiene que Aleixandre, y con él otros poetas de su grupo generacional, desconocía las tesis de André Breton cuando escribió *Pasión de la tierra* o *Espadas como labios*. Por eso, prefiere hablar de una corriente general, que él denomina «hiperrealismo», de la que el surrealismo francés sería sólo una modalidad o un subgrupo más (Alonso, 1932 y 1935).

Pues bien, lo cierto es que desde entonces la crítica ha negado sistemáticamente la práctica de la escritura automática en nuestros poetas. Si en un primer momento con esta negación se pretendía demostrar la ausencia de surrealistas auténticos en España, después se utilizó para justificar lo que se ha llamado «surrealismo español». Durante los años cuarenta domina la primera de estas dos posiciones. Críticos tan destacados como Ricardo Gullón (1946), Antonio González de Lama (1944 y 1947) o Gerardo Diego (1944 y 1945) se empeñarán en probar la lógica poética, el control racional presente en los poemas aleixandrinos a pesar de su irracionalismo. En el inicio de la década de los cincuenta, Dámaso Alonso (1949 y 1950), Carlos Bousoño (1950), Manuel Durán (1950), José Luis Cano (1950), José Albi y Joan

Fuster (1952) establecerán, en cambio, la existencia de una variante surrealista española, independiente de la francesa por la ausencia de incitación automática, que el conocido trabajo de Paul Ilie consagrará definitivamente en 1968. Se habla ahora de una corriente general del pensamiento y la estética del siglo xx —al igual que el romanticismo lo fue en el xix—, con variantes nacionales. Pero, andando el tiempo, también se pondrá en duda esta posibilidad. Pablo Corbalán (1974), Carlos Feal (1979) y Jesús García Gallego (1987) dirán que no existen razones suficientemente poderosas como para distinguir una modalidad española enfrentada a la francesa, porque el automatismo no fue nunca una exigencia inexcusable en las tesis de Breton. Además los trabajos de Paul Ilie (1969) y C. B. Morris (1972) evidenciarán la abundante información que tuvieron los poetas del 27 sobre las actividades del grupo francés. Ahora se acepta por fin sin reticencias nacionalistas el peso del surrealismo en la historia literaria española. Los derroteros por los que discurre la lírica en la década de los setenta contribuyen en gran medida a esta situación. La promoción de los «novísimos», tras el largo paréntesis de la poesía social, recogerá de nuevo la antorcha de la vanguardia, propiciando en algunos críticos el reconocimiento sin condiciones del influjo surrealista.

Pero la índole de los argumentos utilizados en contra de la vanguardia es muy variada, sin que falten acusaciones políticas y morales. Por ejemplo, como el primer vanguardismo español tiene en la deshumanización orteguiana su referente fundamental, durante la década de los treinta, desde las nuevas posiciones rehumanizadoras y comprometidas, será tachado con frecuencia de formalista, esteticista y puro. Así lo prueban algunas de las opiniones vertidas en la encuesta sobre la vanguardia que *La Gaceta Literaria* publicó en 1930 (Navas Ocaña, 1995: 23). Esta crítica se va a repetir en la posguerra, con el agravante de que, en muchos casos, no estará referida al ámbito concreto del primer vanguardismo español, sino que se trasladará erróneamente a todos los «ismos». Vanguardia, deshumanización y apoliticismo son términos sinónimos —siempre con algunas excepciones— para garcilasistas, neorrománticos y poetas sociales. Entre las excepciones, destaca la del surrealismo, cuya tormentosa relación con el partido comunista fue en más de un caso enarbolada, por ejemplo contra los postistas, herederos reconocidos del movimiento fran-

cés (Navas Ocaña, 1997b: 138). Además, todo esto implicará una rápida asociación con conductas transgresoras del orden moral tradicional. De hecho, la acusación de homosexualidad se cierne sobre los vanguardistas: hizo su aparición en las respuestas de Ramiro Ledesma Ramos a la encuesta de *La Gaceta Literaria* y volveremos a verla en algunos textos de *Escorial* y *Juventud* (Navas Ocaña, 1995: 56). Otro tanto puede decirse de los artículos de Ernesto Giménez Caballero, Sebastián Gasch o Eugenio Montes, también en *La Gaceta Literaria*, en donde el surrealismo es sinónimo de amoralidad y decadencia de las costumbres. A este tipo de crítica habría de enfrentarse de nuevo, aunque ya en la posguerra, el postismo. La vanguardia será enjuiciada como la expresión artística malsana y degenerada de una época de crisis general, causante de las dos guerras mundiales (Navas Ocaña, 1997b). Por eso, desde fecha temprana se proclamará su desaparición definitiva. De hecho, uno de los motivos más emblemáticos de la crítica en los años cuarenta será la consideración de la vanguardia como un anacronismo. La consigna dada por Vivanco en 1940 es tajante al respecto: los «ismos» pertenecen al pasado —aunque se trate de un pasado reciente— y, por tanto, carece de utilidad su estudio, su análisis o su discusión (Navas Ocaña, 1995: 48-49). Esta consigna fue transgredida en parte por algunos teóricos del modelo neorromántico, e incluso del garcilasista. Resultaba difícil negar la evidencia del entronque vanguardista de Gerardo Diego o Adriano del Valle, poetas que ahora, sin embargo, se adaptan con facilidad a las prerrogativas estéticas e ideológicas del garcilasismo con libros como *Alondra de verdad* o *Arpa fiel*. La referencia al creacionismo de Gerardo Diego o al ultraísmo de Adriano del Valle parece en ciertos casos imprescindible, aunque tenga sistemáticamente un signo negativo. Por eso, el decreto de Vivanco sólo se quebranta en lo que se refiere al silencio, no al rechazo. José María de Cossío (1941), por ejemplo, considera inaceptable la faceta creacionista de Diego, pecado de juventud, ya expiado por la madurez de *Alondra de verdad*. Y Rafael Porlán (1941) enmascara los recursos ultraístas de Adriano del Valle con una insistente relación de precedentes clásicos: Berceo, Lope de Rueda, Cervantes, el Romancero, Gil Vicente, etc. Pero será Dámaso Alonso (1943) quien protagonice una violación más decidida de esa norma. También a propósito de Gerardo Diego, dirá que no hay que anatematizar la vanguardia porque, al fin y al cabo, sus efectos

en el desarrollo clásico del arte no han sido tan perjudiciales como en un primer momento pudo pensarse. A pesar de todas las revoluciones que los «ismos» protagonizaron en las tres primeras décadas del siglo, con el garcilasismo la poesía ha vuelto a derrotar a los tradicionales. Por otra parte, Dámaso Alonso hace una valoración positiva del ultraísmo y justifica la vertiente creacionista de Gerardo Diego como un acatamiento a la voluntad divina, a la variedad que Dios planeó para el mundo (Navas Ocaña, 1995: 84-92 y 110-111). Con estos argumentos tan singulares por fin se va abriendo paso tímidamente la posibilidad de rescatar ciertos aspectos del fenómeno vanguardista, aunque sean aspectos muy parciales. La revista *España*, con Antonio González de Lama al frente, asume la propuesta alonsiana e incluye en sus páginas algunos comentarios sobre el influjo de la vanguardia en los poetas del 27 e incluso en los más jóvenes (Juan Eduardo Cirlot, Miguel Labordeta, Joaquín de Entrambasaguas, etc.). Estos comentarios, aunque han atemperado la virulencia de las declaraciones garcilasistas, siguen siendo por lo general negativos. Difícilmente se admite la vanguardia como una realidad actual y, en el caso de que así ocurra, se la suele considerar un pesado lastre cuyo definitivo abandono será signo de madurez. La poesía de José Luis Hidalgo, la de Cirlot o la de Labordeta son enjuiciadas desde esta perspectiva. En cuanto a la recuperación de determinados elementos vanguardistas, se trata de una recuperación muy limitada, que se atiene sólo a aquellos aspectos acomodables a la estética neorromántica. Por ejemplo, González de Lama va a apreciar el impulso rehumanizador del surrealismo, tras la deshumanizada poesía de los años veinte, de la misma forma que el neorromanticismo supone, en su opinión, un poderoso esfuerzo rehumanizador después de la frialdad formalista del garcilasismo. Esto no le impide, sin embargo, manifestar en muchas ocasiones su desacuerdo con el movimiento surrealista, sobre todo con el automatismo. Por otra parte, cuando aparezcan los primeros síntomas de la poética social, toda esta problemática volverá a agravarse: el anacronismo de la vanguardia resurgirá con nuevos bríos, al igual que otras acusaciones que ya habían esgrimido los garcilasistas en el inicio de la década y que atañen al compromiso político del intelectual (Navas Ocaña, 1997a).

Podríamos hablar de un antivanguardismo extremo en la crítica de este período. Pero hay, en mi opinión, otra explicación más

plausible, que procede de esa actitud asimiladora que ha ido quedando patente hasta aquí. Evidentemente, esta actitud implica una búsqueda constante de modelos, una necesidad imperiosa de atenerse a lo existente, aunque haya que reformularlo, releerlo, etc. Ni la estética garcilasista ni la neorromántica ponen nunca en duda los valores de la tradición. Es más, proceden de sucesivas y parciales recuperaciones de aspectos de esa tradición: el garcilasismo retoma la poética renacentista y barroca, y el neorromanticismo hace lo propio con algunos planteamientos románticos. Éste es un elemento común que propiciará frecuentes confluencias: por un lado, la conversión de los escorialistas y de la «Juventud Creadora» al neorromanticismo, por otro, el experimento espadañista de la «Poesía Total». Sin embargo, la vanguardia sí pone en duda, sí niega esos valores. Podríamos decir que se define por esa duda, por esa negación. ¿Cómo conciliar entonces su pretendido adanismo, el mito de la originalidad absoluta, con estas estéticas asimiladoras, que no dejan de mirar atrás, de leer el presente a partir del pasado? El debate clasicismo / romanticismo es un magnífico exponente de esta situación, de las fuerzas contrarias que en ella se dan cita. Qué ironía pretender encorsetar la vanguardia en los estrechos límites de lo conocido: lo clásico, lo romántico. Y sin embargo, qué repercusión tan elevada alcanzó este criterio en la teoría literaria española, hasta el punto de adjudicar esos términos a todos los movimientos poéticos de los primeros cincuenta años del siglo (Navas Ocaña, 1996b y 1997a: 19-50). Ésta fue una de las estrategias, quizás la de mayor alcance, para aminorar el impacto de la subversión vanguardista, una subversión considerada con frecuencia el máximo exponente de un tiempo de crisis espiritual, social, política, económica, etc., que se hizo patente con las dos guerras mundiales y con nuestra contienda civil. Para poner fin a esa crisis, para conjurarla, para reaccionar ante la fuerte conmoción vanguardista, las propuestas estéticas fueron profundamente conservadoras: el clasicismo de los garcilasistas, empeñados en la fiel rememoración del arte, la literatura, la política, etc., del período imperial; el neorromanticismo o las fórmulas de síntesis, las soluciones de compromiso —tradición y vanguardia, clasicismo y romanticismo, etc.—, que preservan la faz tradicional del arte. En ambos casos, se idean estrategias como la que acabo de citar, u otras también muy peculiares: el anacronismo de la vanguardia, su inadecuación al presente y, por tanto, la

firme creencia en una definitiva «vuelta al orden» (Navas Ocaña, 1997b: 113-115).

E incluso los movimientos de vanguardia surgidos en estas fechas, como el postismo o el introvertismo alicantino, se construirán a partir del deliberado rescate de formas vanguardistas del pasado. Por ejemplo, el postismo declara en el primer manifiesto las relaciones de parentesco que le unen a otros movimientos anteriores:

El postismo es, no esencialmente, sino especialmente un post-surrealismo, y en buena parte un post-expresionismo. Pero es también un post-dadaísmo. En mínima parte, un post-cubismo. Mientras tan sólo históricamente es un post-ultraísmo, un post-futurismo, un post-realismo, etc. Es, pues, por descendencia, o por paralelismo, o por oposición, o sencillamente por sucesión histórica o cronológica, un verdadero postismo.

Con esta declaración se distancian del imperativo de novedad absoluta presente, por ejemplo, en el futurismo o en el dadaísmo, y participan de lo que fue el signo de su época desde el punto de vista artístico. Las estéticas contemporáneas al postismo son básicamente una recuperación, una puesta al día de tendencias existentes en el pasado: el garcilasismo retomó la literatura del Siglo de Oro, el neorromanticismo avanzó un poco más y rescató a nuestros poetas románticos. Los postistas fueron, desde esta perspectiva, los terceros en discordia, los responsables de un complejo proceso de actualización de la vanguardia, proceso que, sin embargo, resultó tan incompatible con esas otras dos líneas mayoritarias, que apenas alcanzó hasta pasados muchos años la notoriedad y el impacto que hubiera merecido.

A simple vista, podría establecerse incluso un cierto parentesco entre postistas y neorrománticos en lo que concierne a ese deseo de aprovechar facetas muy concretas del vanguardismo precedente, e incluso, en las reticencias sobre la escritura automática. De hecho, el postismo rechaza el automatismo psíquico puro para, mediante la técnica, convertir en productos estéticos los materiales aportados por el subconsciente. El origen de esta posición se encuentra en una voluntad estética, que se remonta al arte puro y que la reviviscencia de las formas tradicionales protagonizada por el garcilasismo pondrá de nuevo al día. En el postismo confluyen dos motivos determinantes para que la crítica es-

pañola se negara a aceptar la escritura automática: el alto valor que a la actividad artística como especialización, como técnica, conceden las teorías sobre la deshumanización y, paralelamente, la evidente incompatibilidad del sonetismo garcilasista con los resultados formales de la escritura automática. Estos hechos son los responsables de esa admisión sólo parcial del automatismo en el manifiesto postista. A pesar de ella, los postistas no lograron granjearse el favor de la crítica, en aquel momento muy reacia a todo lo que tuviera que ver con el surrealismo.

Hay también, sin embargo, evidentes diferencias: mientras el postismo recoge de la vanguardia un bagaje muy amplio y además lo hace desde una actitud resueltamente vanguardista, el neorromanticismo acepta con muchas reservas sólo aquello que de alguna forma se adapta a su credo estético, y además se impone a sí mismo una frontera imposible de cruzar: la vanguardia.

Pero, curiosamente, cuando la poesía social hace su aparición al filo de la década, comienzan a soplar de nuevo aires que recuerdan a la vanguardia. Contra toda la «poesía poética» quieren levantarse estos jóvenes poetas (Celaya, 1949). Otra vez el ya viejo afán de acabar con lo existente. Por fin, surge en la posguerra una tentativa estética que, al menos en teoría, no mira hacia atrás, que no es recuperación de moldes anteriores. Pero con ella la vanguardia se convierte definitivamente en historia, en tradición. Los garcilasistas y los neorrománticos, con sus habituales estrategias asimiladoras, intentaron someterla adjudicándole un perfil clásico o romántico. Lo mismo harán los poetas sociales, aunque no para domeñarla ni para refrenar su impulso subversivo, sino porque para ellos este impulso ya ha desaparecido. La diferencia es, como puede apreciarse, muy llamativa. Con los teóricos de la poesía social, con Celaya y su «Carta abierta a Victoriano Crémér», con Nora y su emblemático artículo sobre Machado (1949), la vanguardia reingresa en el ámbito de lo estrictamente artístico. Pierde, podríamos decir, sus prerrogativas sobre la vida, esas prerrogativas que tanto temían garcilasistas y neorrománticos, hasta el punto de ver en ellas los máximos exponentes de la crisis del mundo occidental. Los poetas sociales desposeen a la vanguardia del famoso lema de Rimbaud «Cambiar la vida», para arrogarse ellos sólo la posibilidad de ese cambio. De ahí que, cuando en los años sesenta concluya en nuestro país el ciclo social y la vanguardia recobre una cierta actualidad —experimentalismo, poesía vi-



sual, etc.—, lo haga en términos de lo que Bürger ha llamado «neovanguardia», es decir, sin ese impulso colosal de ruptura que define a las «vanguardias históricas». Desde esta perspectiva se puede explicar con mayor precisión esa famosa distinción de Peter Bürger entre vanguardias históricas y neovanguardias (1987). Bastaría para ello con analizar en profundidad cómo sobre estas últimas pesa toda la problemática del compromiso social en sus distintas variantes: el intelectual «engagé» sartriano, el realismo socialista, la poesía social española, etc. Por eso quizás, cuando la promoción de los novísimos se sitúa en la estela del vanguardismo, lo hace como si escogiera una más entre las ya muchas tradiciones existentes: poesía clásica, esteticismo, culturalismo, poética del silencio, etc. Por eso quizás, los poetas de la experiencia han reaccionado de nuevo tan firmemente, como lo hicieron los poetas sociales en su día, contra esa tradición de la vanguardia (García Montero, 1988), persuadidos de que su posición sí podía resultar en contrapartida radicalmente novedosa.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albi, José y Fuster, Joan (1952). *Antología del surrealismo español*. Verbo, n.º 23-24-25, Alicante.
- Alonso, Dámaso (1932). «Espadas como labios». *Revista de Occidente*, Madrid, n.º CXIV, pp. 323-333.
- (1935). «La destrucción o el amor». *Revista de Occidente*, Madrid, n.º CXLIV, pp. 331-340.
- (1943). «Alondra de Gerardo Diego (Poesía de Verdad)». *Escorial*, n.º 30, Madrid, 119-141.
- (1949). «Poesía arraigada». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 9, Madrid, 691-709.
- (1950). «Vicente Aleixandre». *Insula*, n.º 50, Madrid, 1 y 7.
- Bousoño, Carlos (1950). *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Insula.
- Cano, José Luis (1950). «Noticia retrospectiva sobre el surrealismo español». *Arbor*, n.º 54, Madrid, 334-335.
- Celaya, Gabriel (1949). «Carta abierta a Victoriano Crémer». *Espadaña*, n.º 39, León.
- Corbalán, Pablo (1974). *Poesía surrealista en España*. Madrid: Ediciones del Centro.
- Cossío, José María de (1941). «La poesía de Gerardo Diego». *Escorial*, n.º 14, Madrid, 440-451.
- Diego, Gerardo (1944). «Pasión de la tierra». *Corcel*, n.º 5-6, Valencia, 181-182.
- (1945). «La destrucción o el amor o la poesía de Vicente Aleixandre». *La Estafeta Literaria*, n.º 31, Madrid, 12.
- DURÁN, Manuel (1950). *El superrealismo en la poesía española contemporánea*. México: UNAM.
- FEAL, Carlos (1979). «Un caballo de batalla: el surrealismo español». *Bulletin Hispanique*, n.º 3-4, Université de Bordeaux, 265-279.

- GARCÍA GALLEGO, Jesús (1984). *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)*. Granada: Ubago.
- (1987). «Introducción». En *El ojo soluble. Litoral*, n.º 174-175-176, Málaga, 11-23.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1988). *Poesía, cuartel de invierno*. Madrid: Hiperión.
- GONZÁLEZ DE LAMA, Antonio (1944). «Sombra del paraíso». *Espadaña*, n.º 3, León.
- (1947). ¿Pasión de la tierra? *Espadaña*, n.º 25, León.
- GULLÓN, Ricardo (1946). «Los poetas de Adonais». *Proel*, n.º 3, Santander, 127-138.
- ILIE, Paul (1968). *Los surrealistas españoles*. Madrid: Taurus.
- (1969). *Documents of the Spanish Vanguard*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Mainer, José Carlos (1975). «Prólogo». En Guillermo Díaz Plaja. *Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo*. Barcelona: Los Libros de la Frontera.
- MORRIS, C. B. (1972). *Surrealism and Spain*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NAVAS OCAÑA, Isabel (1995). *Vanguardias y crítica literaria en los años cuarenta. El grupo de Escorial y la «Juventud Creadora»*. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- (1996a). *La «Quinta del 42» y las vanguardias. Las revistas Corcel y Proel*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- (1996b). «Clasicismo y romanticismo: dos conceptos a debate en la teoría literaria española (1925-1950)». *VI Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*. Sevilla, 28 al 31 de octubre de 1996.
- (1997a). *Espadaña y las vanguardias*. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- (1997b). *El movimiento postista. Teoría y crítica*. Almería: Grupo de Investigación «Teoría de la literatura y Literatura comparada».
- Nora, Eugenio G. de (1949). «Machado ante el futuro de la poesía lírica». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 11-12, Madrid, 583-592.
- Porlán, Rafael, (1941). «Fidelidad a Adriano». *Escorial*, n.º 13, Madrid, 2856-287.
- Salinas, Pedro (1935). «Vicente Aleixandre, entre la destrucción o el amor». *Índice Literario*, Madrid, diciembre de 1932. En *Literatura española. Siglo XXI*. Madrid: Alianza Editorial, 1980<sup>4</sup>, pp- 204-212.
- Vivanco, Luis Felipe (1940). «El arte humano». *Escorial*, n.º 1, Madrid, 141-150.